

IGEN

M-L. Lepetit, R. Ferreira de Oliveira

**CAA, BTS métiers de l'audiovisuel
Evaluation en CCF**

**Situation d'évaluation n°2
Exemples d'évaluation**

Nature de l'évaluation : analyse de documents à partir de deux supports différents, dont obligatoirement un support audiovisuel. L'étudiant est particulièrement incité à montrer comment les documents peuvent s'articuler et s'éclairer l'un l'autre.

Dans le cadre du CCF, l'évaluation est formative. Les situations sont souples, modulables en fonction de la progression des étudiants, des objectifs de formation, et, si possible, de la spécificité des options. Elles peuvent être menées individuellement, en groupe ou collectivement.

Le format des situations de type 2 peut varier: commentaire écrit en temps limité; exposé oral documenté, présenté le cas échéant avec des supports audiovisuels, assorti éventuellement de la présentation d'une réalisation pratique, etc. Dans le cas d'une épreuve écrite, deux heures sont conseillées. Les supports d'interrogation peuvent être imposés au candidat ou apportés par ses soins. Un temps de découverte d'une demi-heure peut être ajouté au temps de composition, si les documents sont découverts au moment de l'épreuve.

Il est possible, et conseillé lorsque c'est possible, de différencier les sujets selon les options des étudiants afin d'encourager une meilleure mobilisation de l'expérience pratique des étudiants et d'éviter « l'examen blanc » toutes options confondues, similaire à « l'examen final » existant jusqu'ici.

Corpus inscrit dans le programme sur "La couleur"

Exemple 1, toutes options:

Analyse écrite en temps limité, 2h.

Vous analyserez les documents suivants de manière personnelle, précise et argumentée, en vous appuyant sur votre culture, sur votre connaissance du programme et sur votre pratique de technicien des métiers de l'audiovisuel. Vous veillerez en particulier à montrer comment les documents peuvent s'articuler et s'éclairer l'un l'autre.

Document 1: Extrait de *Docteur Jerry and Mister Love* (1963) de Jerry Lewis, la transformation de Jerry en Mister Love (timecode: 28'30").

Document 2: Photogramme de *La Prisonnière du désert* de John Ford (1956)



Exemple 2, toutes options:

Analyse écrite en temps limité, 2h.

Vous analyserez les documents suivants de manière personnelle, précise et argumentée, en vous appuyant sur votre culture, sur votre connaissance du programme et sur votre pratique de technicien des métiers de l'audiovisuel. Vous

veillerez en particulier à montrer comment les documents peuvent s'articuler et s'éclairer l'un l'autre.

Document 1: La danse serpentine de Loïe Fuller:
<https://www.youtube.com/watch?v=fIrnFrDXjlk>

ou bien:

Document 1bis: Extrait de *Rainbow Dance* (1936) de Len Lye
<https://www.youtube.com/watch?v=AHN9IHGQxk8>

Document 2: Blaise Cendrars, « De la parturition des couleurs » (1919), in *Aujourd'hui* (1917-1929), Paris, Denoël, 1987, pp. 72-74.

Exemple 3, toutes options:

Analyse écrite en temps limité, 2h.

Vous analyserez les documents suivants de manière personnelle, précise et argumentée, en vous appuyant sur votre culture, sur votre connaissance du programme et sur votre pratique de technicien des métiers de l'audiovisuel. Vous veillerez en particulier à montrer comment les documents peuvent s'articuler et s'éclairer l'un l'autre.

Document 1: Extrait de 3' de *Millennium Mambo* (2001) de Hou Hsiao Hsien, (timecode: 1h08')

Document 2: Extrait d'un article de Jean-Louis Leutrat, "De la couleur-mouvement aux couleurs fantômes", in *La Couleur en cinéma* (sous la direction de Jacques Aumont), Paris, La cinémathèque française Milano, 1995, p. 26

« Les couleurs cinématographiques sont par nature, et de diverses manières, instables. Roger Leenhardt insiste sur le fait qu'elles sont transparentes, "aux antipodes de la densité des couleurs de la peinture"¹. L'image cinématographique est sans épaisseur, translucide, elle est semblable au polype fantomatique de *Nosferatu* de Murnau. C'est une image plate, évanescence. La couleur y apparaît comme sur des claques. Il faut de la lumière "à travers" la pellicule pour que l'image et les couleurs, transparentes et fantômes, rayonnent. Roger Leenhardt note qu' "à l'écran, cette irréalité lumineuse est encore multipliée par la brièveté de l'image, et par l'imperceptible papillotement que ne peut éviter la meilleure

¹ Roger Leenhardt, « Réflexions sur les limites plastiques du cinéma » (1955), *Cahiers du cinéma*, n° 379, janvier 1986, pp.31-32.

projection". Le sort du cinéma est par essence identique à celui de ses couleurs qui, elles-mêmes, ont gardé de la couleur traversée par la lumière, l'instabilité. »

Exemple 4, toutes options:

Exposé oral.

Vous ferez l'analyse comparée de l'usage de la couleur dans ces deux génériques de série : générique de *True Detective* et générique de *Luther*. Votre comparaison s'appuiera sur des éléments esthétiques, techniques, historiques et économiques.

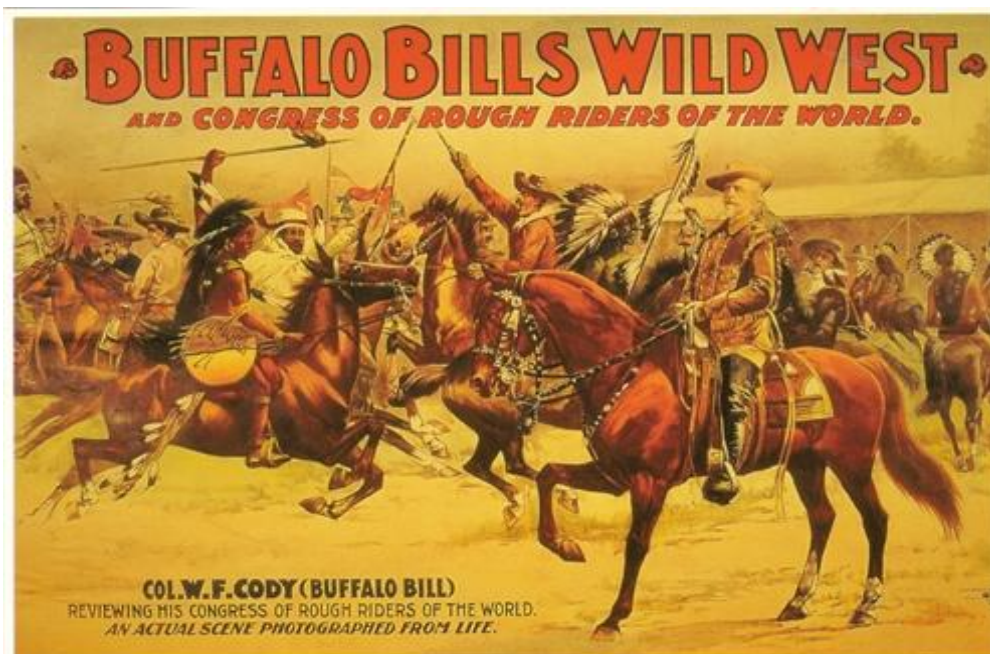
Exemple 5, à destination des étudiants de l'option Image:

Exposé oral + présentation d'une réalisation.

Après avoir analysé les documents suivants de manière précise, personnelle et argumentée, vous proposerez une suite de trois plans réalisés « à la manière » d'un western, dans lesquels la couleur jaune revêt un sens particulier. Votre présentation devra justifier d'un point de vue esthétique et historique vos propositions.

Document 1: un extrait de western où le jaune est particulièrement dominant

Document 2: Affiche pour un spectacle de Buffalo Bill, 1900



Exemple 6, à destination des étudiants de l'option Montage:

Exposé oral + présentation d'une réalisation.

Après avoir analysé les documents suivants de manière précise, personnelle et argumentée, et en insistant particulièrement sur le traitement de la couleur, vous proposerez une version alternative du générique (doc 1) en justifiant très précisément vos choix.

Document 1: générique de la série *Homeland* (USA, Showtime, 2010).

Document 2: article critique de Delphine Rivet, 02 février 2014 : <http://www.programme-tv.net/news/series-tv/48067-autopsie-generique-homeland-video/>

"*Homeland*, l'une des têtes de gondole de la chaîne câblée Showtime, a un générique qui divise et qui se divise. Parce que sur la forme, on aime ou on déteste, mais aussi parce qu'en filigrane, il est aussi bi-polaire que son héroïne, hésitant sans cesse entre le mobile et l'immobile, l'ordre et le chaos, le noir et blanc ou la couleur, les affaires publiques et l'intime...

Le propre du générique est de poser l'univers d'une série en quelques minutes, voire quelques secondes. C'est un prolongement, une mise en abîme. Il a perdu son rôle d'introduction à proprement parler, il intervient désormais assez tard dans l'épisode, parfois près de 10 minutes après le début (actuellement, *Sleepy Hollow* en est une très bonne illustration). Néanmoins, il conserve son utilité en terme de présentation (les fameux "credits" : casting, scénaristes, producteurs, etc), mais aussi en guise "d'échantillon", de condensé de ce qui nous attend. Une sorte de micro-univers dans l'univers de la série.

Celui d'*Homeland* n'a pas nécessairement que des adeptes. Jugé trop chargé, trop confus et indigeste par certains, d'autres encore lui trouvent un manque de subtilité et une musique plutôt âpre. Mais si l'on s'éloigne un peu de ces critères subjectifs, il devient alors intéressant de disséquer ce drôle d'objet télévisuel.

Le générique s'ouvre sur le visage d'une fillette, la petite Carrie Mathison, qui dort profondément. On la retrouve ensuite assise devant la télé, absorbée par ce qu'elle voit. Le montage insère alors une image de Ronald Reagan, dont on entend un extrait de discours. Les voix et les visages se superposent, la confusion commence. En tout, on croise dans ce générique les cinq derniers présidents des Etats-Unis : Ronald Reagan, George Bush, Bill Clinton, George W. Bush (on ne le voit pas mais on l'entend) et Barack Obama, ainsi que Colin Powell, l'ancien secrétaire d'Etat. Des images d'archives qui nous martèlent "*necessary*", "*terrorist*", "*acts of terror*". Ce n'est rien d'autre qu'un condensé de ce qui a défilé devant les yeux de Carrie depuis qu'elle est enfant.

Pour l'anecdote, la courte séquence avec George Bush, lorsqu'il déclame "*This aggression will not stand*" (*cette agression ne restera pas, ndlr*) avant l'invasion de l'Irak en 1990, est la même qui fut utilisée dans le film des frères Cohen *The Big Lebowski*.

La musique du générique, on la doit à Sean Callery, qui a composé également celles de [Bones](#), [The Kennedys](#) ou encore *24*, pour laquelle il a reçu deux Emmy Awards en 2003 et 2006. Le personnage de Carrie étant une grande amatrice de jazz, le choix fut facile. Mais pas n'importe quel type de jazz. Il fallait quelque chose d'aussi erratique que les images, pesant et instinctif. Callery a donc opté pour un morceau qui rappelle les improvisations de Miles Davis comme celle que l'on peut entendre dans le film [Ascenseur pour l'échafaud](#) de Louis Malle. Ajoutez à cela le brouhaha des discours présidentiels, comme autant de voix logées dans le subconscient de Carrie, et le tour est joué. La musique du générique atteint une intensité toute particulière lorsqu'elle entame sa note la plus élevée sur les images du World Trade Center qui s'effondre. Une mélodie à la trompette qui trahit le caractère et la façon de travailler de Carrie : c'est impulsif, organique et ça ne répond à aucune règle."

Exemple 6 bis, variante à destination des étudiants de l'option Gestion de production:

Exposé oral + présentation d'une réalisation.

Après avoir analysé les documents suivants de manière précise, personnelle et argumentée, et en insistant particulièrement sur le traitement de la couleur, vous rédigerez un cahier des charges précis à destination d'un monteur qui devrait réaliser un montage alternatif du générique (doc 1). Vous veillerez à justifier vos choix esthétiques et vos références.

Document 1: générique de la série *Homeland* (USA, 2010).

Document 2: article critique de Delphine Rivet, 02 Février 2014 : <http://www.programme-tv.net/news/series-tv/48067-autopsie-generique-homeland-video/>

Corpus "hors programme limitatif"

Exemple 7, toutes options, question "générique":

Analyse écrite en temps limité, 2h.

Vous analyserez les documents suivants de manière personnelle, précise et argumentée, en vous appuyant sur votre culture, sur votre travail de l'année et sur votre pratique de technicien des métiers de l'audiovisuel. Vous veillerez en particulier à montrer comment les documents peuvent s'articuler et s'éclairer l'un l'autre.

Document 1: *Les 400 coups* de François Truffaut - 1959. Séquence de l'école buissonnière et du "rotoscope". Durée: 3'28".

<http://m.youtube.com/watch?v=buGqqGmY-5c>

Document 2: Philippe Lejeune, article « Cinéma et autobiographie, problèmes de vocabulaire », Extrait, *Revue belge du cinéma* N° 19, printemps 1987, pp. 7-14.

« Le cinéma ne devient personnel qu'en devenant "anormal". Il serait donc impossible au cinéma d'être à la fois subjectif et réaliste, conjonction qui est en revanche effectuée par l'acte autobiographique écrit. [...] Le cinéma n'a en fait aucun moyen de fondre les deux aspects du sujet autobiographique, énonciateur et énoncé. Pas possible d'être à la fois des deux côtés de la caméra, devant et derrière, alors que la première personne parlée ou écrite arrive aisément à masquer que ... je est un autre. En résumant cette argumentation, je repense au dessin humoristique de Dubout (voir ci-dessous) suggérant l'impossibilité de l'autoportrait photographique (qui, pourtant, existe). Je me souviens aussi de la remarque faite par Véra Belmont après le tournage de sa fiction autobiographique *Rouge baiser*: "ça m'a fait un drôle d'effet d'être derrière la caméra à filmer ma vie. Surtout vis-à-vis de Charlotte Valandry qui tient mon propre rôle" (*Télérama*, 27 novembre 1985). Ce drôle d'effet n'est pas ressenti par le spectateur, de même que souvent, en l'absence d'une étiquette explicite, le visiteur de musée est incapable de distinguer un autoportrait d'un portrait. C'est aussi la question que je me posais en regardant un fragment de film "autobiographique" présenté par Boris Lehman: il nous fait assister aux préparatifs, à l'exécution et au résultat d'un moulage de son visage. Il apparaît doublement objet: objet entre les mains qui lui enduisent le visage, objet sous l'œil d'une caméra qu'il ne dirige que par procuration et qui nous montre ce que, par définition, il ne saurait voir, l'œil couvert d'enduit: cet ensevelissement d'où il renaîtra double, lui-même et son masque moulé. Cette belle séquence ne prend sa valeur allégorique (le film étant un "moulage" du moulage, emblématique des problèmes de l'autoportrait) que si l'on attribue à Boris Lehman lui-même le regard de la caméra, opération qui n'est possible que par l'intermédiaire du "paratexte", le générique qui désigne Boris Lehman à la fois comme réalisateur et comme personnage. Ce que nous voyons n'est pas, en soi, à la première personne. Faute de l'information extérieure, qui induit la lecture réflexive, cela pourrait être pris pour un documentaire sur le moulage. »



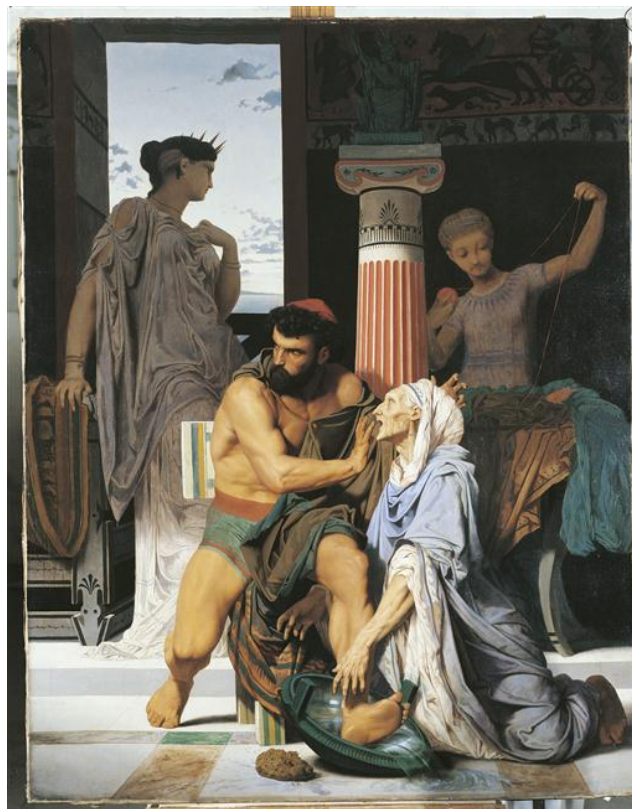
Exemple 8, toutes options, question de "culture générale":

Analyse écrite en temps limité, 2h.

Vous analyserez les documents suivants de manière personnelle, précise et argumentée, en vous appuyant sur votre culture, sur votre travail de l'année et sur votre pratique de technicien des métiers de l'audiovisuel. Vous veillerez en particulier à montrer comment les documents peuvent s'articuler et s'éclairer l'un l'autre.

Document 1: Extrait, *L'Intendant Sansho*, Kenji Mizoguchi, Japon, 1954, durée: 5 minutes 30". Situation de l'extrait : Au XIème siècle, dans un Japon médiéval où chaque territoire est administré par un gouverneur provincial, représentant local du pouvoir impérial de Kyoto. Masauji Taira, gouverneur de Putsu, est contraint à l'exil car il a favorisé des paysans et a été pour cela désavoué par ses supérieurs. Six ans plus tard, sa femme, Tamaki, accompagnée de ses deux enfants, Zushio et Anju, décide de le rejoindre. Mais ils sont capturés et revendus par des marchands d'esclaves. Ils sont alors séparés. Tamaki est vendue et devient courtisane sur l'île de Sado, alors que les enfants sont mis en esclavage dans le domaine dirigé par le féroce Intendant Sansho. Après de multiples mésaventures, Zushio retrouve sa mère, aveugle et vieillie, sur l'île de Sado.

Document 2: Gustave Boulanger, *Ulysse reconnu par Eurycleé*, 1849, Huile sur toile-147 x 114. Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.



Exemple 9, toutes options, question anthropologique et méta-poétique sur "l'image et la représentation":

Analyse écrite en temps limité, 2h.

Vous analyserez les documents suivants de manière personnelle, précise et argumentée, en vous appuyant sur votre culture, sur votre travail de l'année et sur votre pratique de technicien des métiers de l'audiovisuel. Vous veillerez en particulier à montrer comment les documents peuvent s'articuler et s'éclairer l'un l'autre.

Document 1: Extrait, Dziga Vertov, *L'homme à la caméra*, 1929, séquence 13 + 14 (le temps paralysé + la salle de montage), durée: 3' 01"

Document 2: André Bazin, "Ontologie de l'image photographique", 1945, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Editions du Cerf, 2002, p. 13-14.

« L'originalité de la photographie par rapport à la peinture réside donc dans son objectivité essentielle. Aussi bien, le groupe de lentilles qui constitue l'œil photographique substitué à l'œil humain s'appelle-t-il précisément « l'objectif ». Pour la première fois, entre l'objet initial et sa représentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet. Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux. La personnalité du photographe n'entre en jeu que par le choix, l'orientation, la pédagogie du phénomène ; si visible qu'elle soit dans l'œuvre finale, elle n'y figure pas au même titre que celle du peintre. Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme ; dans la seule photographie nous jouissons de son absence. Elle agit sur nous en tant que phénomène « naturel », comme une fleur ou un cristal de neige dont la beauté est inséparable des origines végétales ou telluriques.

Cette genèse automatique a bouleversé radicalement la psychologie de l'image. L'objectivité de la photographie lui confère une puissance de crédibilité absente de toute œuvre picturale. Quelles que soient les objections de notre esprit critique nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement re-présenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace. La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction. Le dessin le plus fidèle peut nous donner plus de renseignements sur le modèle, il ne possèdera jamais, en dépit de notre esprit critique, le pouvoir irrationnel de la photographie qui emporte notre croyance.

Aussi la peinture n'est-elle plus du même coup qu'une technique inférieure de la ressemblance, un ersatz des procédés de reproduction. L'objectif seul nous donne de l'objet une image capable de « défouler », du fond de notre inconscient, ce besoin de substituer à l'objet mieux qu'un décalque approximatif : cet objet lui-même, mais libéré des contingences temporelles. L'image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle. D'où le charme de ces photographies d'albums. Ces ombres grises ou sépia, fantomatiques, presque illisibles, ce ne sont plus les traditionnels portraits de famille, c'est la présence troublante de vies arrêtées

dans leur durée, libérées de leur destin, non par les prestiges de l'art, mais par la vertu d'une mécanique impassible ; car la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption. »

Exemple 10, toutes options, question de "culture médiatique".

Exposé oral.

A partir d'une sélection d'extraits que vous proposerez (via le site INA.fr), vous direz ce que vous semble apporter, d'un point de vue esthétique, sémiologique et pragmatique (en termes d'effets sur le téléspectateur), l'usage des habillages dans les deux journaux télévisés mentionnés ci-dessous que 30 années séparent ? Votre réflexion ne négligera pas les données historiques et économiques du contexte dans lequel ces JT s'inscrivent.

Document 1: extraits du JT d'Antenne 2 de 1980

Document 2: extraits du JT de TF1 de 2010